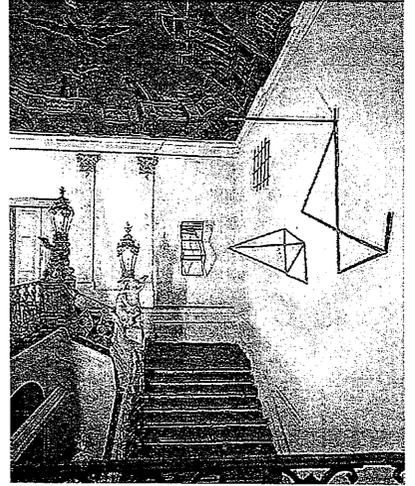


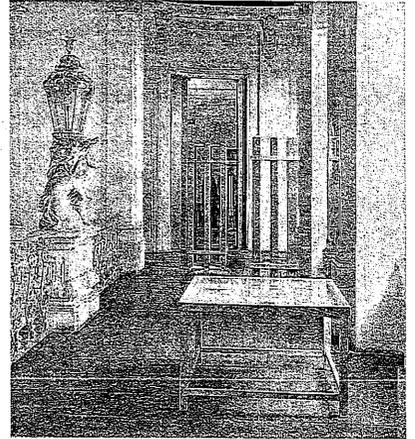
Ret. Oswald oberhuber. Möbelskulpturen: C. Steiner (Hrsg.), Graz

Gespräch über Möbelskulpturen von Oswald Oberhuber in der Neuen Galerie in Graz zwischen Peter Weibel und Oswald Oberhuber am 24.1.1995. (1995) S. 13-21

Peter Weibel:  
 Ich möchte Oswald Oberhuber zu dem Gespräch, das im Rahmen der Ausstellung seiner Möbelskulpturen hier in der Neuen Galerie Graz stattfindet, begrüßen. Wir werden allgemeine Fragen besprechen und anschließend gemeinsam durch die Räume gehen.  
 Beim Aufgang zur Galerie sehen Sie an der Wand hängende Gitterskulpturen zuerst in Form einer flachen Skulptur bzw. eine Skulptur wie eine zweidimensionale Zeichnung, die sich dann ausstülpt und dreidimensional wird: man kann eine Pyramide erkennen. Die ursprüngliche Gitterstruktur, das cartesianische Koordinatensystem des Raumes, wird dann komplexer gefaltet und im Raum verzerrt und man erkennt vage einen Sessel. Hier erkennen Sie schon das Wesentliche an Oberhubers Skulpturbegriff: das formale syntaktische Spiel mit den Raumkoordinaten erzeugt Gebilde, deren Interpretation als Möbel oder abstrakte Plastik variabel ist.  
 Hier im Eingangsbereich - auch wie unten schon im Hof - finden Sie Rekonstruktionen von Arbeiten aus dem Jahr 1970 für die Ausstellung „österreichische kunst - skulpturen, plastiken, objekte“ beim „steirischen herbst“ im Schloßpark Eggenberg. Sie erkennen den Beginn eines skulpturalen Denkens, das ich als die „Syntax der Skulptur“ definieren würde: X-Formen als Raum-Markierungen, Kästen aus Vertikalen, Raumbehälter, Leerformen statt der Objekte, die sie normalerweise beinhalten. Die Skulptur wird nicht, wie es sonst in Österreich leider der Fall ist, antropomorph definiert, vom Körper abstrahiert, sondern Oberhuber hat hier in Österreich einen



Aufgang zur Neuen Galerie, 4 Eisenskulpturen, 1990



Stiegenhaus der Neuen Galerie, Vitrinensch 1994, 2 Kästen, 1968



Peter Weibel

Paradigmenwechsel eingeleitet, in der Form, daß die Skulptur in bezug auf den Raum, oder auf die Architektur definiert wird, d. h. Primat ist nicht die Ableitung vom Körper, sondern die Syntax des Raumes. Das Beispiel der schon erwähnten Skulptur im Treppenhaus verdeutlicht diese Aussage. Was ausschaut wie ein verzerrter Sessel könnte das Drahtgittermodell eines Würfels sein, das Modell eines Raumes, eines Raums im Raum oder sogar ein Tisch.

Man kann die Skulptur bewegen und drehen, so wie man die Wörter eines Satzes verschieben kann. Diese Offenheit der Syntax, die Verschiebung der vertikalen, horizontalen und diagonalen Elemente begegnet uns bei den Skulpturen von Oswald Oberhuber immer wieder. Wo die Elemente dichter zusammengesetzt sind, entsteht daraus ein Möbelstück, wo sie weiter auseinandergezogen werden, eine ungegenständliche Skulptur. Die Funktion einer Skulptur als Möbel ist ein Effekt des syntaktischen Formalismus, eine Verengung oder Erweiterung des Standpunktes. Diese Ambivalenz zwischen abstrakt und funktional überträgt sich auch auf die Möbel selbst.

Die Möbel wechseln zwischen brauchbaren und nicht verwendbaren Möbeln. Das Gleiche gilt für das „Museum im Museum“, einen Raum im Raum, in dem Sie auch Zeichnungen und Skizzen sehen können.



Oswald Oberhuber

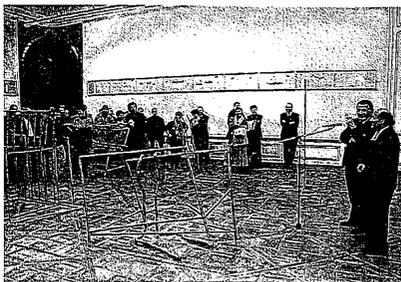
Oswald Oberhuber:

Zu Beginn möchte ich feststellen, daß es mir schwer fällt, über mich selbst zu sprechen. Man stößt mich hier herein in die Möglichkeit, etwas auszusagen oder nicht auszusagen. Ich habe heute schon gegenüber der Presse gesagt, daß wir uns in einer Situation befinden, wo man Kunst wirklich erklären kann. Die Fragen, fast schon Standardfragen, die sich immer wieder stellen, an Künstler, philosophierende Kunsthistoriker, Kunstsachverständige oder Kunstfachbezogene, lauten: „Was ist Kunst?“, „Was soll Kunst?“, „Was macht Kunst?“ und „Was will man mit der Kunst tun?“. Ich bin der Auffassung, daß wir in eine Zeit hineingeraten sind, wo man über Kunst nicht nur sprechen, sondern sie auch genau interpretieren und erklären kann. Ich werde eigentlich immer zu sehr als Maler oder

als Grafiker betrachtet, und man vergißt oft die für mich auch sehr wichtige Arbeit im Bereich des Räumlichen, der Skulptur. Ich habe schon sehr früh informelle Skulpturen geschaffen. Ich habe die Skulptur insgesamt in Frage gestellt, indem ich sie total aufgelöst habe. Da gibt es z. B. eine Arbeit von mir, den „Neodadaistischen Lampenschirm“ aus dem Jahre 1951, wo ich erklärt habe, die Skulptur ist jetzt zu Ende. Mit diesem Lampenschirm, ich habe ihn dann auch später „Das Ende“ genannt, ist die Skulptur für mich vorbei, und sie hat keinerlei Sprache mehr. Der Dadaismus hat als Basis für meine Arbeiten eine große Rolle gespielt; eigentlich nicht nur für mich, sondern auch für eine ganze Reihe von Vorgängen im Kunstbereich. Das muß ich deshalb erklären, weil ja erst aus dieser Überlegung heraus, eben aus der Negierung der ernstesten Situation, der ernstesten Aussage, im Bezug auf die klassische Formulierung, meine Arbeiten entstanden sind. Wir Europäer sind ja in eine Sprache hineingedrängt, die uns aufgesetzt wurde. Man muß im Grunde diese Sprache ja vergessen, wir haben ein Jahrhundert des Vergessens durchgemacht, indem man nicht nur verstanden hat, was Dilettantismus ist, was Kinder machen, was Geistesranke machen, was Künstler machen. Die ganze Erfahrung eines Jahrhunderts liegt jetzt plötzlich in Summe vor uns, und wir tun uns dadurch leichter bei der Feststellung, wo Kunst geschieht und was alles möglich ist. Dieser Vorgang der Negierung von Kunst oder der Verzicht auf Kunst bringt Dilettantismen mit sich, die Infragestellung der Qualität, d. h. es gibt sie auch nicht mehr. Diese Situation hat eine völlige Öffnung gebracht, eine Öffnung nach allen Richtungen. Man kann heute nicht mehr sagen, wie eine Richtung aussieht. Es gibt keine Richtungen mehr, das hat sich überlebt. Es ist sicher eine Situation der totalen Offenheit. Ich habe das 1958 als

die „Permanente Veränderung“ eingebracht, als eine Möglichkeit, als einen Schritt in die totale Befreiung, wo es keine Bezüge, keine Zusammenhänge mehr gibt. So ist auch Sprache, d. h. diese Dinge die ich gemacht habe und die zum Teil hier stehen, eine Summe von Vorgängen, die als ein Befreiungsmoment zu sehen sind, was natürlich auch gewisse Gefahren in sich birgt. Wenn ich keine Orientierungsmöglichkeiten mehr habe, ergibt sich die Problematik, diesen Weg in irgendeiner Weise durchgehen zu müssen, d. h. jeder Künstler ist auf sich allein gestellt, was bei anderen Kunstströmungen nicht so der Fall war. Bei den Kubisten gab es zwölf, bei den Expressionisten dreißig und mehr Künstler derselben Richtung. Da gab es immer Gemeinschaften, Personen, die sich gegenseitig mit einer gewissen Vorgangsweise definieren und festhalten können. Davon haben wir uns weit entfernt, sodaß heute jeder eigentlich machen kann, was er will, was er durchführen will. Für mich spielt es z. B. eine große Rolle, daß ich den Gegenstand, den ich darstelle, auch in eine verständliche Definition bringen kann, d. h. hier gibt es nicht nur Assoziationen, wie Peter Weibel das schon erwähnte, zur Sprache der geringen Definition oder einer durchdachten Vorgangsweise, sondern auch zu rustikalen Gegenständen. Es kann irgendein Gerät sein, eine Egge, eine Futterkrippe, ein Brunnentrog. In meinen Arbeiten gibt es also nicht nur die Sprache, die abstrakte, theoretische Aussagen wiedergibt, sondern es gibt auch einen gegenständlichen Bezug.

Damit leite ich über zu den Möbelskulpturen, die aus einem Kunstwollen heraus entstehen und zu einer Gegenständlichkeit/Brauchbarkeit führen. Das Interessante daran ist, daß dieser Gegenstand aus einer Sprache des Künstlerischen kommt, also einer Sprache, die sich ganz anders definiert als „Brauchbar-



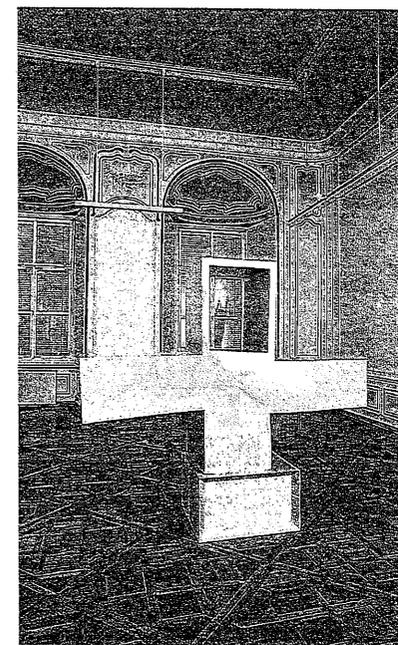
keit", wobei man aber nicht sagen kann, daß Kunst nicht „brauchbar“ ist, zum Teil hängt man sie an die Wand oder man macht das Kunstwerk zu einer räumlichen Sprache. Wenn Sie z. B. diese Holzbilder anschauen, so hat man das Gefühl, daß sie, so wie sie da hängen, zusammengehören. In Wirklichkeit wurden sie aber von den Arbeitern einfach so hingestellt und aufgehängt, d. h. man kann sie also beliebig durcheinanderwürfeln. Wichtig ist, daß sie jeweils auf ihre Umgebung durch Farbveränderung reagieren. Wenn man sich die Bilder auf einer roten Wand vorstellt, dann würde der Hintergrund dieses Rechtecks oder dieses Quadrats in einer anderen Farbe erscheinen, also ein Mitgehen der Räumlichkeiten bzw. des Hintergrundes des Raumes, der sich auf das Bild auswirkt. Das heißt, der umgebende Raum verändert auch das von mir Vorgegebene, auch das durch das Zufallsprinzip arrangierte Bild. Ich habe sogar den Tischler, der dieses Bild gemacht hat, selbst mitwirken lassen, indem ich ihm nur gesagt habe, „...ich möchte da ein Rechteck drinnen haben, setze es hin wo du willst, ganz egal“. Die Entstehungsgeschichte beinhaltet ja auch die Ausführenden, die ein ungeheures Verständnis für die Arbeit haben. Jedem Tischler, Schmied oder sonstigen Handwerker können Sie ihre Ideen und Skiz-



Eisenskulpturen und Holzbilder 1990

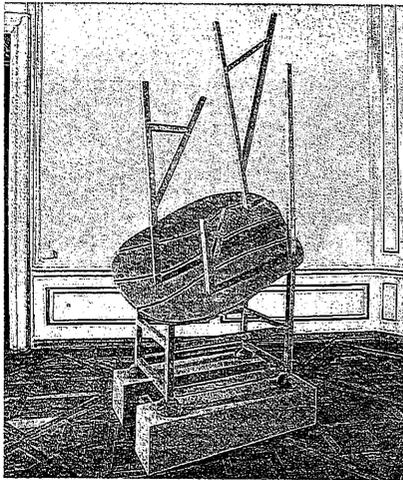
zen vorlegen, und er wird sie verstehen. Das ist vielleicht jemand, der noch nie etwas mit der Kunst zu tun gehabt hat, aber er begreift plötzlich den Materialbezug, er begreift, was man mit dem Holz alles machen kann. Es ist hochinteressant, daß Leute, die noch nie etwas mit der Kunst zu tun hatten, die vom Handwerk kommen, daß diese Leute eigentlich einen ganz anderen Bezug dazu haben, und die sind voll für die Sache zu haben und begreifen sofort, was gemeint ist: da ist ein Holz, in dem ein Loch ist - mehr ist gar nicht vorgesehen. Damit ist die Kunst in diesem Fall definiert und erklärt. Der Fehler ist, daß man in der Betrachtung immer zu weit geht, d. h. der Betrachter entwickelt eine ungeheure Phantasie bei der Betrachtung und interpretiert oft zuviel in die Kunstwerke hinein. Das ist eigentlich falsch. Man müßte von vornher-

ein sagen, daß das ein Quadrat in dieser Holzfläche ist, und mehr ist es nicht. Ich sage das vor allem auch deshalb, weil es in den 60er Jahren plötzlich zu einer fast humorvollen Einstellung gegenüber dem Ungegenständlichen und dem Konzeptuellen gekommen ist. Die zweite Welle des Konzeptuellen war im Grunde eine humoristische. Das bedeutet eine Infragestellung des Konzepts, denn die konzeptionellen Künstler haben ja vielfältiger gedacht. Plötzlich aber kamen dann diese Humoristen oder Infragesteller, die dann nur das ausgesprochen haben, was wirklich wahr ist. Sie haben nicht gesagt, daß das z. B. eine wunderbare Struktur ist, woher sie kommt, und was ihre Aussage ist. Da gibt z. B. von mir eine Arbeit mit dem Titel „Zerwutzeltes Seidenpapier wieder glattgestrichen“, d. h. der Arbeitsprozeß wird genau definiert. Damit ist viel mehr erklärt, als man mit einem Titel wie z. B. „Mondlandschaft“ aussagen würde. Das ist keine lyrische Aussage wie etwa bei Klee. Er hat zwar Anmerkungen gemacht auf den Bildern, z. B. „Das ist der Weg der dort und dort hinführt ...“, aber er hat sich noch nicht getraut, genau das zu sagen, was passiert, nämlich die Schilderung des technischen Ablaufs. Ich nenne Klee ganz bewußt in diesem Zusammenhang, weil er nicht nur Humor hatte, sondern auch ein großartiger Techniker war. Ich verstehe eigentlich nicht, warum er nicht, bzw. warum er nur in Ansätzen erklärt, was er wie macht. Es wird sicher Künstler geben, die mich für meine offene Aussageweise steinigen würden, aber das ist eben meine Auffassung. Ich würde eben nie so weit gehen, ein ungeheures Gedankenmodell um meine Arbeit aufzubauen, denn die Sprache ist auch Unterhaltung, und die Kunst ein Teil von Unterhaltung. Das würde ich jedenfalls einer überlegten Aussage vorziehen, denn das befreit jeden, der im Bereich der Kunst tätig ist. Hier sehen Sie u. a. Ge-



Kreuz (Altar) 1990

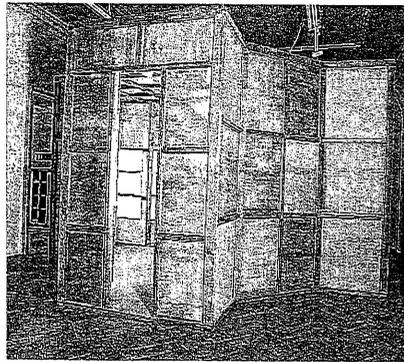
brauchsgegenstände. Da ist der Versuch, einen Altar zu machen. Der Altar ergibt sich aus dem Tabernakel, der offen ist. In der Kirche sind ja alle ehrlich, stelle ich mir vor, und man könnte also ruhig den Kelch hineinstellen, ohne daß er abgesichert wird. Der Ablauf der Zeremonie ergibt sich auf diesem Kreuzbalken, der Altar als Kreuz, nicht nur Tisch allein, sondern auch eine zusätzliche Vision. Ich sage das, weil mich gewisse religiöse Dinge interessieren und im sakralen Bereich eigentlich relativ wenig geschieht, bzw. weil die Kirche sehr viel verhindert. Dabei gäbe es viele Künstler, die gerne etwas Sakrales machen würden, aber man läßt sie nicht, weil die Kirche sehr eingeschränkt und sehr konventionell ist. In diesem Raum ist mir die



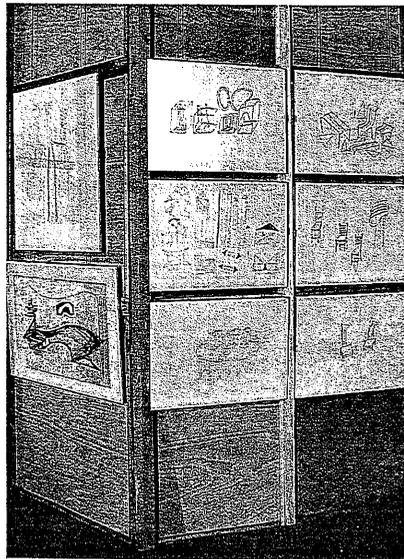
Umgedrehter Tisch, 1987

Mischung von Gebrauchsgegenständen und dem Künstlerischen sehr wichtig. Als Beispiel hier ein Tisch, den man nicht verwenden kann. Die Idee eines Tisches als Ausgangspunkt für eine andere Art von Skulptur, bei der der Witz und die Absurdität des Ablaufs die Hauptrolle spielen. Wichtig ist mir zu zeigen, was im Plastischen alles möglich ist. Es ergibt sich eine Fülle von Möglichkeiten durch das Zusammenfügen von verschiedenen Elementen. Man kann natürlich erklären und definieren, was im Plastischen alles möglich ist, und man könnte die Sprache dazu mächtig aufblasen. Das kann dazu führen, daß ein Rahmen kein Rahmen mehr ist, sondern eine Zusammenfügung von vielen Elementen, oder ein Pult, das mehr eine Skulptur ist oder ein Tisch, der auf der Spitze steht.

Das „Museum im-Museum“ zum Beispiel war damals eine Protestaktion und gleichzeitig eine Erinnerung an einen Vorgang. Dieser Raum sollte eine Art Denkmal für die österreichischen Künstler der 30er Jahre, eine Erin-



Museum im Museum, 1978



Entwurfszeichnungen

nerung an das Ungegenständliche in diesem Lande sein. Deshalb habe ich diesen Raum, samt den darin enthaltenen Blättern dem Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig geschenkt.

Peter Weibel:

Ich möchte nur zwei Anmerkungen anbringen. Der Zweck dieser Ausstellung ist es, zu zeigen, daß innerhalb der sich ständig verändernden Werkphasen Oberhubers dennoch eine gewisse Kohärenz und Logik herrscht. Wie das funktioniert, demonstriere ich hier: Wenn Sie diese Kreuz-Skulptur nehmen und durch sie eine Achse durchziehen, dann ergibt sich eine vertikale Spiegelung, eine vertikale Symmetrie. Wenn Sie eine Achse durch die Kreuzarme ziehen, dann haben Sie eine horizontale Symmetrie. Oberhuber setzt den Sockel nicht genau in die Mitte, sondern er versetzt ihn, er bricht die Symmetrie. Oswald Oberhuber macht beim Zeichnen keine geraden Linien, und der Tischler setzt das dann bei der Ausführung genau so um. Dadurch entstehen weitere Symmetriebrechungen. ... Sie sehen, es gibt immer eine gewisse verborgene Logik innerhalb eines bestimmten räumlichen Systems. ... Alle diese Arbeiten hier haben extrem feine Raffinessen. Ein Architekt würde diese Entwürfe aufblasen und eine große dekonstruktive Architektur daraus machen. Horizontale und vertikale Flächen, vertikale und horizontale Linien bzw. Säulen haben bei bestimmten Höhenlagen bestimmte Funktionen: Sitzfläche, Tischplatte, Bett. Diese „Isohypsen“ (Höhenlinien) der Gebrauchsmöbel verändert und variiert Oberhuber. Dadurch entstehen „offene Möbelskulpturen“. In den Details findet man viele „achbiale“ Elemente, Kreuzformen, Schichtenformen. Ebenen werden auseinandergefaltet und wieder zusammengeklappt. Diese Technik des Faltens und Klappens entlang der Symmetriebrechung wird manchmal strenger, manchmal weniger streng durchgehalten. Da und dort werden informelle, amorphe, biomorphe und organische Elemente eingebaut, d. h. die Syntax der Arbeit ist nicht vereist und rostig, wie bei anderen Künstlern, sondern

die Syntax ist lebendig und kann sich immer wieder zu amorphen, lebendigen, organischen Formen ausdehnen.

Oswald Oberhuber:

Ich wurde schon gerügt, daß ich zu viel über anderes und zu wenig über mich selbst spreche. Also keine Kulturpolitik mehr. In diesem Raum findet man bewußte Vermischungen, d. h. Gebrauchsgegenstände wie Tische oder Stühle werden verschönt, verhübscht, durch die Verwendung von verschiedenen Hölzern und verschiedenen Farben (gebeizte Hölzer). Oft wird abgewertet, daß Wert auf Details gelegt wird. Mir war es aber wichtig, daß man z. B. die Konstruktion, den Aufbau eines Tisches erkennen kann; manche Details erscheinen in einer fast malerischen Form. Es ist mir wichtig, daß man das Holz wirklich sichtbar macht. Durch die Politur des Möbels z. B. kommt die Maserung des Holzes erst richtig zur Geltung. Eine weitere Idee, die ich aufgegriffen habe, ist die organische Aneinanderreihung von einzelnen Elementen, eine Art Hommage an Frederick Kiesler. Sie sehen hier diesen Tisch, der aus drei einzelnen Elementen, einzelnen Tischen besteht. Man könnte die Serie aber noch kilometerweit fortsetzen. Wobei mit organisch hier nicht das einzelne Element gemeint ist, sondern die Aneinanderreihungsmöglichkeit. Man sieht hier, daß das „Kommando“ vom Stuhl ausgeht, d. h. seine Form zwingt dem Benutzer eine gewisse Haltung auf. In diesem Fall ist mir das Zwanghafte sehr wichtig, weil es zu einer aufrechten, geraden Position des Rückens führt. Außerdem ist die Sitzfläche vorne breiter als hinten, um die Skulpturhaftigkeit und die Tiefenwirkung zu betonen. Bei diesem Rednerpult habe ich heute schon den Vorwurf gehört, daß es nazistisch sei. Es ist richtig, daß eine gewisse Zwanghaftigkeit von diesem Möbel ausgeht. Ein Grund dafür



ist die Verwendung des klassischen Elements der Säule. Es ist vielleicht interessant zu wissen, daß in Demokratien Rednerpulte nicht mittig aufgestellt werden dürfen. Die daraus entstehende Symmetrie hat etwas Faschistisches an sich. Diese für mich negative Erinnerung aus der Vergangenheit wollte ich mit Hilfe dieser Formensprache ausdrücken.

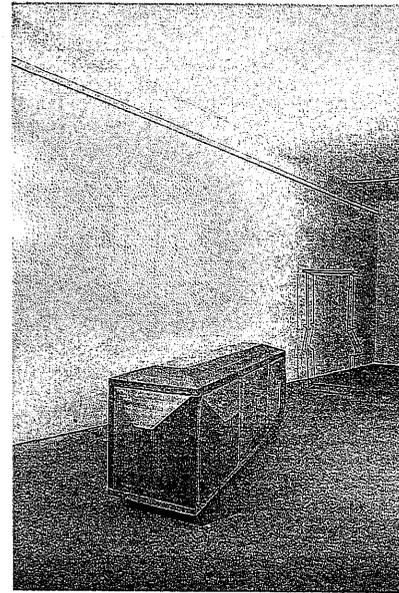
**Peter Weibel:**

Ergänzend wäre noch anzumerken, daß das Spiel mit klassizistischen Elementen auch ein Kennzeichen der Postmoderne ist, weshalb oft der Vorwurf an die postmoderne Architektur auftaucht; daß sie wie ein Bühnenbild wirkt, weil die Elemente übertrieben aufgetragen und überakzentuiert sind. Auch Oswald Oberhuber hat einerseits verstärkt

solche Reminiszenzen verwendet, gleichzeitig konterkariert er diese Aussagen durch die Herstellung von skurril wirkenden Gebrauchsgegenständen, Hutständer, die ausschauen wie abstrakte Drahtskulpturen.

**Oswald Oberhuber:**

Ein weiteres Beispiel meiner Möbelskulpturen ist dieses Möbel für einen Computer. Es wurde für die damalige Zentralsparkasse entworfen, und es wurde daran gedacht, in jeder Filiale so ein Möbel aufzustellen. Leider wäre die Herstellung in Handarbeit letztlich zu teuer geworden. Ich mag dieses Stück vor allem deshalb, weil es zwar gigantisch wirkt, aber trotzdem reizvoll ist. Es zeigt, daß Computer auch eine äußere Qualität haben und nicht nur ihr Innenleben zählt. Der große Sessel soll

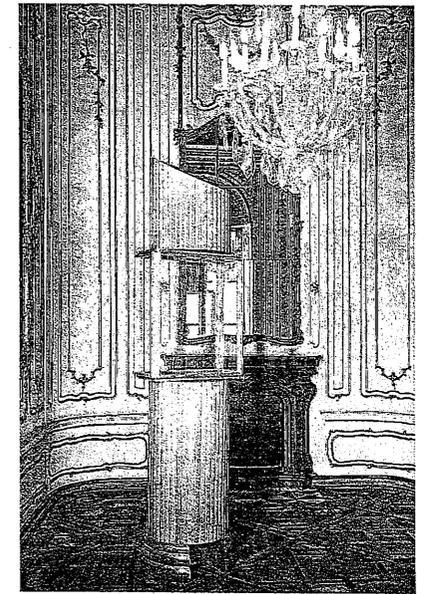


Aktensarg, 1983

einem das Gefühl geben, ein Kaiser zu sein, die Lampe vermittelt Intimität. Der Aktensarg hat eigentlich zwei Funktionen. Erstens dient er zum Aufbewahren von Akten. Akten können darin verschwinden, sie können auch darin vermodern. Besonders praktisch ist, daß er von zwei Seiten zugänglich ist. Außerdem kann er auch als Raumverteiler dienen. Es wird Ihnen vielleicht aufgefallen sein, daß ich immer wieder Zitate bringe, Bezüge zu anderen Kunstrichtungen, zu anderen Künstlern herstelle. Ich lehne Geschichte nicht ab, für mich existiert die Geschichte, ich will sie sogar. In diesem Sinne sind die Zitate in meinen Werken zu verstehen.

**Peter Weibel:**

Zusammenfassend möchte ich feststellen,



Säule, 1986

daß ein mögliches, aus dem Oberhuberschen Werk ableitbares Theorem mit dem Satz von Niklas Luhman, „Draw a Distinction/Ziehe einen Unterschied“, ausgedrückt wird. Wenn ich einen Unterschied mache zwischen mir und meiner Umgebung, zwischen einem System und der Umwelt, dann ist das Spannende daran: je mehr Unterschiede ich aufbaue, je komplexer das System in seinen Beziehungen wird, umso intelligenter und lebendiger wird es. Das ikonische Nachahmen der lebendigen organischen Form, wie es früher bei Plastiken üblich war, ist altmodisch. Die moderne Skulptur ist nicht illusionistisch. Die Lebendigkeit einer modernen Skulptur entsteht durch eine komplexe Syntax, durch das Einbeziehen vieler komplexer Differenzen.